

Middlesex University Research Repository

An open access repository of

Middlesex University research

<http://eprints.mdx.ac.uk>

Jones, Simon ORCID logoORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6405-5698> (1993) Musik und Symbolische Kreativität, 1990. In: Literatur, Lektüre, Literarität: Akustisches, Visuelles, Literarisches. Dvorak, Johann, Stagl, Gitta and Jochum, Manfred, eds. OBV, Vienna, pp. 38-40. ISBN 3215076403. [Book Section]

Published version (with publisher's formatting)

This version is available at: <https://eprints.mdx.ac.uk/17707/>

Copyright:

Middlesex University Research Repository makes the University's research available electronically.

Copyright and moral rights to this work are retained by the author and/or other copyright owners unless otherwise stated. The work is supplied on the understanding that any use for commercial gain is strictly forbidden. A copy may be downloaded for personal, non-commercial, research or study without prior permission and without charge.

Works, including theses and research projects, may not be reproduced in any format or medium, or extensive quotations taken from them, or their content changed in any way, without first obtaining permission in writing from the copyright holder(s). They may not be sold or exploited commercially in any format or medium without the prior written permission of the copyright holder(s).

Full bibliographic details must be given when referring to, or quoting from full items including the author's name, the title of the work, publication details where relevant (place, publisher, date), pagination, and for theses or dissertations the awarding institution, the degree type awarded, and the date of the award.

If you believe that any material held in the repository infringes copyright law, please contact the Repository Team at Middlesex University via the following email address:

eprints@mdx.ac.uk

The item will be removed from the repository while any claim is being investigated.

See also repository copyright: re-use policy: <http://eprints.mdx.ac.uk/policies.html#copy>

LITERATUR



LEKTÜRE



LITERARITÄT



AKUSTISCHES
VISUELLES
LITERARISCHES

UK

ORF

ÖBV

LITERATUR / LEKTÜRE / LITERARITÄT

AKUSTISCHES VISUELLES LITERARISCHES

Herausgegeben von

Johann Dvořak
Gitta Stagl
Manfred Jochum

Wir haben beim Einholen der Rechte keine Mühe gescheut.
Sollten wir, ganz gegen unsere Absicht, jemandes Rechtsanspruch
übergangen haben, so werden wir selbstverständlich für eine
entsprechende Abgeltung sorgen.

Die Redaktion

Gitta Stagl und Renate Volst

Im Auftrag des Bundesministeriums
für Unterricht und Kunst
1010 Wien, Wipplingerstraße 20

1. Auflage, Wien 1993

© ÖBV Pädagogischer Verlag GmbH, Wien 1993

Alle Rechte vorbehalten
Jede Art der Vervielfältigung,
auch auszugsweise, gesetzlich verboten.
Druck und Bindearbeit: Wiener Verlag, Himberg

ISBN 3-215-07640-3

Inhaltsverzeichnis

Johann Dvořák	
ÜBER DIE ERZIEHUNG DER SINNE	
Ein Versuch	9
Gitta Stagl	
LITERARISIERUNG UND SENSIBILISIERUNG	
Essay	17

AKUSTISCHES

John Berger, Jean Mohr	
DEPARTURE, 1975.	21
Jean Mohr, <i>Photo 1</i>	21
<i>Photo 2</i>	22
Rose Ausländer	
IM DIALOG.	23
Katherine Mansfield	
SELIGKEIT, 1918	23
Georges Seurat <i>Promenade</i> , 1882/1887	23
Ingeborg Bachmann	
MUSIK UND DICHTUNG, 1959.	24
Guillaume Apollinaire <i>Il Pleut</i> , 1918.	25
Werner Hofmann	
DIESSEITS DER JAHRHUNDERTWENDE, 1969.	26
Arnold Schönberg <i>Reihe, Umkehrung, Krebs und Umkehrung des Krebses</i> , 1949	28
Piet Mondrian <i>Der graue Baum</i> , 1912, <i>Der blühende Apfelbaum</i> , ca. 1912	29
Felix Greissle <i>Schema der Reihentechnik</i> , 1925.	29
James Joyce	
ENTSPRECHUNGEN, 1914.	29
William Turner <i>Schneesturm: Dampfboot vor einer Hafeneinfahrt</i> , 1842	30
John Cage	
45' FÜR EINEN SPRECHER, 1954	31
Hanns Eisler	
BERTOLT BRECHT UND DIE MUSIK, 1957	33
Paul Klee <i>Musikschüler</i> , 1940	34
Natalia Ginzburg	
NIE SOLLST DU MICH BEFRAGEN, 1968 bis 1970	35
Friederike Mayröcker	
VIERZEILER FÜR DIE KLASSE 4 b, 1991	37
Hans Werner Henze	
ESSAY 6, 1964	37
Simon Jones	
MUSIK UND SYMBOLISCHE KREATIVITÄT, 1990	38
Anna Arnone, <i>Photo</i>	38

Problem. Im zweiten Akt beispielsweise will es der Text, daß einer ein kleines Lied singt, halb aus Liebe, beklommen, halb aus Angst vor dem Alleinsein. Die Form der Dichtung und der Ort der Handlung suggerieren die Typik einer neapolitanischen Canzone, diese Art von Gesang, die man hier Tag und Nacht, nah und fern, unartikuliert geschrien oder leise, mit der Landschaft in Einklang gebracht, vernehmen kann. Das sind textlich und notenmäßig meist stark, bis zur Unkenntlichkeit des Originals, umimprovisierte Tonfolgen, Varianten von vor hundert oder tausend Jahren irgendwann auf die Welt gekommenen stacheligen enigmatischen Gebilden aus Vierteltönen, merkwürdigen zaubrigen Intervallen, die man kaum in unserer Notenschrift fixieren kann. Etwas in dieser Art selber zu machen, das weder künstlich noch kunstvoll klingt, sondern als Signum sich spürbar in die Welt einritz (wie die *graffiti* eines Lebenslänglichen an der Zellenwand), nur von wenigen gezupften Gitarrentönen begleitet, die den Bereich der leeren Saiten kaum verlassen sollen, das stellt sich als ein sonderbares Abenteuer heraus. Die ersten Ergebnisse waren bläßlich und geradezu lächerlich primitiv. Mrs. Polhymnia stand im Wege, *cultura settentrionale*, und auch sonst noch einiges, das ich hier nicht erwähnen will. Als ich die Versuche schon aufgegeben hatte,

gelang dann eigentlich eher zufällig etwas (man hatte die Zigaretten im Arbeitszimmer liegen lassen und streifte auf der Suche danach versehentlich den Schreibtisch, oder so) – aber bis zu dem Moment habe ich ziemlich viel Zeit gehabt, wieder einmal den Abstand auszumessen, der zwischen *musica da camera* und *musica da piazza* besteht, mag er einem nun bedauerlich, soziologisch erklärbar, richtig oder falsch erscheinen oder nicht. Ich selbst fand und finde ihn sinnlos groß und unerfreulich, und bin mir, als Mitbewohner der *goddam camera*, überhaupt nicht sicher, ob das, was die *piazza* tut, nicht viel wirklicher ist und näher an jener kleinsten Größe, von der Brecht im Badener Lehrstück sprach (*Als der Denkende in einen großen Sturm kam, saß er in einem großen Fahrzeug und nahm viel Platz ein. Das erste war, daß er aus seinem Fahrzeug stieg, das zweite war, daß er seinen Rock ablegte, das dritte war, daß er sich auf den Boden legte. So überwand er den Sturm in seiner kleinsten Größe.*) und die zu suchen einem zu kommt.

Vielleicht würde man auch, indem man auf sie hingeht, besser das Körperlich-Dingliche, das die Musik auch ausmacht, erreichen, diese Wärme, die Menschen an sich ziehen will, weil die Menschen sie benötigen.

Simon Jones

MUSIK UND SYMBOLISCHE KREATIVITÄT

Schwarze Musik und Oral Poetry

1990

Aus: Paul Willis u. a.:
Jugend-Stile.
Zur Ästhetik der
gemeinsamen Kultur.
Hamburg, Berlin 1991,
Argument-Verlag



Die Klangsyste-me des
Reggae waren Mitte der 80er
Jahre Impulsgeber für weiter
ausladende Londoner
„sound systems“

Die elementaren Ästhetiken einer „Sound-System“-Tanzveranstaltung oder einer Fete nehmen den Schallplatten ihren Status als einer künstlerischen Äußerung mit fester Bedeutung. Sie werden mit neuen Bedeutungen ausgestattet. Indem sie außerhalb ihres ursprünglichen Produktionskontextes von der Anlage übertragen und von den Zuhörern konsumiert werden, unterliegen sie einer Reihe von symbolischen und materiellen Transformationen. Dazu gehört die Kreativität der tatsächlichen Musikauswahl und ihres Arrangements; die Aufbereitung der Musik durch ein ganzes Arsenal von technologischer Hardware, darunter Mischpulte, Equalizer, Echo- und Effektgeräte; die Verwendung von Schallplatten und Plattenspielern als Taktinstrumenten wie beim „Scratching“ – dem Vor- und Zurückstoßen einer Schallplatte bei noch aufliegender Nadel; das Schneiden und Untermischen von Fragmenten aus verschiedenen Platten in eine andere, wobei mehrere Plattenspieler gleichzeitig benutzt werden. Diese charakteristischen Aufführungsrituale tragen dazu bei, die Erfahrung des Tanzens zu aufgezeichneter

Musik zu vergesellschaften, sie in eine kreative Performance und in ein Ereignis zu verwandeln. Von all diesen Praxen sind die vielleicht wichtigsten die improvisierten Formen von mündlicher Poesie beim „DJ-ing“, Toasten und beim „Rapping“.

Im Live-Kontext ist es der Diskjockey („DJ“ oder „MC“, *mike chanter*), der die Musik vorstellt, der Menge improvisierte Lyrik vorträgt und den gesamten Tanz mit verschiedenen Zwischenrufen und Ermahnungen dirigiert. Die elementare Ästhetik, oder zumindest eine, besteht hier darin, die Worte, Reime und Äußerungen zeitlich nach den Rhythmen der Musik zu verknüpfen und Erzählungen zu aktuellen Ereignissen zu improvisieren.

Tatsächlich ist die Aktivität des Diskjockeys eine beliebte Form von Oral Poetry, die Diskurse und Stile der kommerziell verfügbaren Reggae-Musik aufgreift, die aber auch aus den Alltagssituationen erwächst, aus den Elementarästhetiken ihrer „Dramen“, ihrer Sprache und ihrem Vokabular. Die Kunst des Diskjockeys ist eine entwickeltere Form dieser Sprache, wobei die DJs ihre Erzählungen und Beobachtungen im populären Jargon der Straße zum Besten geben. Die DJ-Lyrik bietet sehr ausgefeilte Kommentare über alle möglichen sozialen, ökonomischen und politischen Themen, und sie wendet sich zunehmend den besonderen Problemen zu, die das Alltagsleben in Großbritannien für die schwarzen Jugendlichen mit sich bringt.

Für alle Diskjockeys ist die Live-Atmosphäre des Tanzes eine entscheidende Quelle der Inspiration und der symbolischen Kreativität. Kojak und Flux, zwei Diskjockeys eines „Sound-System“ in Birmingham, sprachen darüber, wie sie die „vibes“ (*vibrations*, Schwingungen) einer Live-Veranstaltung aufnehmen würden, indem sie sich vom Publikum, von anderen Diskjockeys oder von einer bestimmten Platte inspirieren lassen.

F: Also normalerweise passiert folgendes ... die Musik spielt, nicht wahr, und du kommst selber in Stimmung, weißte ... oder irgendeiner reißt einen Witz ... Alles klar?

K: Also, die meisten arbeiten auch mit einer Schallplatte. Weißte, ne bestimmte Platte kann dir auch diese kleinen *vibes* geben, klar, und du kannst dann weiter darauf abfahren.

Die Formen der symbolischen Arbeit beim Plattenauflegen gehen auseinander. Kojak beschreibt sich selbst als einen „Head-top“-Diskjockey, weil er dazu neigt, die Texte bei einem Tanz oder Blues direkt aus dem Kopf zu improvisieren und mit einem bestimmten Stil und Temperament Stimmung zu erzeugen, statt mehr bewußt und textlich strukturiert über ein bestimmtes Thema zu „quatschen“. Anders Flux, der ein strukturierteres Inventar von Texten und Standardvokabular verwendet, das er aufschreibt und sorgfältig einstudiert. Wie viele Diskjockeys

schreibt Flux seine Texte in ein Notizbuch, das er täglich bei sich trägt, um jede Idee sofort festzuhalten. Flux beschreibt, wie er um ein bestimmtes Thema herum improvisieren würde, indem er versucht, Reimpaare aneinanderzureihen.

Ich fange damit an, daß ich alles beschreibe, was mir zu der Sache einfällt. Wie wenn du meinetwegen über ein Auto sprichst ... Du sprichst darüber, woraus das Auto ist, aus welcher Fabrik kommt es, wieviel Nieten und Bolzen hat es ... und dies und das, und dann siehst du zu, daß alles zusammenpaßt, verstehste.

Eine ähnlich kreative Übernahme von schwarzamerikanischen Musikstilen, Bildern und sprachlichen Formen tauchte nach 1984 im Bereich von Hip-Hop und Rap auf. Der britische Rap war zwar ursprünglich eine Imitation amerikanischer Genres, hat sich aber zu einer eigenständig britischen Form der schwarzen Oral Poetry entwickelt. Wie das „DJ-ing“ beim Reggae erwächst diese Poesie und ihre elementare Ästhetik aus einfachen Alltagsbeobachtungen, gekleidet in Wendungen und Ausdrücke, die sowohl amerikanischen Rap-Platten entnommen sind wie auch dem schwarzen britischen Englisch. So erklärten zwei junge „Rapper“ aus Wednesbury:

T: Wir rappen über uns selbst, über die Scene, über das, was so passiert.

D: Ich rappe über das Essen von meiner Mamma, über die Schule und meine Kumpel und, klar, über Mädchen, über die Lehrer ... Über solche Sachen, weißte.

T: Sex, Geld, Drogen, Raubüberfälle, all solche Sachen, alles was so jeden Tag passiert.

D: Du kannst tatsächlich sagen, was dir gerade einfällt, bloß wenn du alles immer wiederholst, wird's langweilig.¹

Viele „Rapper“ und Diskjockeys studieren ihre Texte ein, indem sie zum Takt einer Rhythmusmaschine „rappen“, ihre Stimmen aufnehmen und dann noch einmal über ihre Texte gehen, sie verstärken und aufpolieren. Seit den Jahren 1985/86 sind Scharen von britischen Rap-Gruppen aufgekommen, die amerikanischen Idiome als eine Art Sprungbrett für ihre eigenen charakteristischen Vortragsstile benutzen. Zwar ist das „Rapping“, genau wie das „DJ-ing“ beim Reggae, immer noch eine vorwiegend männliche Praxis, doch gibt es neuerdings nichtsdestotrotz auch junge weibliche Diskjockeys und „Rap-Crews“, die ihre symbolische Kreativität von weiblichen amerikanischen Rap-Gruppen wie *Salt 'n' Pepa* anregen lassen und ihren eigenen, spezifisch weiblichen Stil und ihr eigenes Temperament in der Rap-Tradition zum Tragen bringen. Ein Mitglied der *She Rockers*, einer der erfolgreichsten der neuerdings entstandenen britischen Rap-Frauengruppen, machte deutlich:

¹ Ignition / Young at Art, S. 8 f.

Textmäßig kann uns keiner was, und das ist für Mädchen einigermaßen ungewöhnlich. Vor *Salt 'n' Pepa* waren alle Mädchen auf Rap-Platten sehr weich, wie Frauen-Symbole. Wir präsentieren uns nicht als hart, wir sagen einfach, was wir zu sagen haben. Wir lassen uns nicht deswegen, weil wir Mädchen sind, von irgendwas abhalten ... Wir setzen uns dafür ein, daß Frauen als ordentliche und anständige Leute behandelt werden, nicht als Sexobjekte oder Lachnummern; wir setzen uns dafür ein, daß Frauen nicht schlechter als irgendein Mann sind.²

Obwohl der Rap-Boom schwarzen und weißen Jugendlichen in der Musikindustrie einige Türen geöffnet hat, halten viele Aktive mit ihrem Können sehr zurück. Sie sind gefangen in dem Widerspruch, daß sie einerseits ein angemessenes Entgelt für ihre Leistung haben wollen, andererseits aber befürchten, daß diese Leistungen durch die Medien ihrer Vitalität be-

raubt und aus ihrem kulturellen Kontext herausgerissen werden. 1984/85 zum Beispiel griffen sich die dominanten Medien den Hip-Hop, mit Videos, Werbespots, Reklametafeln und Radio-Jingles unter Verwendung von Hip-Hop-artiger Graphik, Rap und Breakdance. Doch ging dies nicht ganz ohne den Widerstand mancher Leute aus der Rap- und Hip-Hop-Szene vonstatten. Eine junge weibliche „Rapperin“ hatte zum Siegeszug des Hip-Hop in den Medien folgendes zu sagen:

Ich glaube, sie machen es kaputt, sie pressen wirklich alles raus. Wir versuchen, uns aus all dem rauszuhalten. Wir haben unsere eigenen Cliquen und machen unseren eigenen Kram. Das ist unsere Welt, unsere Hip-Hop-Welt, und ich hab keine Lust, sie von denen kaputtmachen zu lassen, wie sie das mit allem anderen gemacht haben.³

² Soul Underground. March 1988, S. 15.

³ City Limits. 17–23 May 1985.

Michael Franti und Rono Tse

SATANIC REVERSES

1991

Von: The Disposable Heroes of Hiphoprisy. Hipocrisy is the Greatest Luxury. Beat Nigs Music, 1991

1. Satanic Reverses (4'45'')

In the 1970's
The OPEC nations began to dominate
the world's oil economy
In 1980's Japan became the world's
number ONE economic power
In 1989 the nations of Eastern Europe
Attempted to restructure
While in the United States civil rights have
collapsed at the hands of fundamentalists
And national insecurity's at an all time high

Exxon® and on and on and on
The ministers of double speak
New meaning of clean they
tried to teach us
They staged the phoney shampoo of the
Valdez greases
Completely jheri curled the beaches
Pipe bomb for the NAACP
And a hit on Salman Rushdie
The Berlin Wall comes down and the U.S. cracks
down
on illegal aliens
Ban the freedom of choice for those
wanting abortion
and enforce capitol punishment
twenty four hour radio ban
for indecency determined by the F.U.C.C.
Why are we so anesthetized to the lies
because we do it in our own lives
We believe all the things that we want to hear
But then we also love to criticize

Derek Yates' Vision des zeitgenössischen London als mythischer Ort, an dem die Helden Sportschuhe tragen, appellative Aufschriften – und die Kopfbedeckung der Rasta

